



# Achademia Leonardi Vinci

---

Publisher: FeDOA Press – Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II – Registered in Italy  
Publication details, including instructions for authors and subscription information: <http://www.achademialeonardivinci.it>

---

## ***La Pointing Lady: quel luogo dell'immaginazione letteraria dove vivono la dama di Leonardo e la Matelda di Dante***

Annalisa Perissa Torrini

To cite this article: Perissa Torrini A. (2022), *La Pointing Lady: quel luogo dell'immaginazione letteraria dove vivono la dama di Leonardo e la Matelda di Dante*: Achademia Leonardi Vinci, 2022, anno II, n. 2, 21–36.

---

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the “Content”) contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.serena.unina.it>

It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.

**D**EFINITO da Carlo Pedretti *Pointing Lady*, il celebre disegno ora a Windsor Castle (RL 12581; c. 1517-18) rimane ancor oggi avvolto nel mistero (Fig. 1). A partire dall'identificazione del soggetto, forse dantesco: ma Beatrice o Matelda? Probabilmente Matelda, a sua volta identificabile con Matilde di Canossa, raffigurata in un paesaggio con alberi, monti e un fiume, mentre pare indicare a Dante la via della salvezza, rispecchiando i versi danteschi del canto XXVIII del *Purgatorio*, con una dignità piena e consapevole che allontana l'autorevole fanciulla dallo stile delle illustrazioni di Botticelli per la *Commedia*. La riflessione dantesca, se riconosciuta, tende a dilatare l'interesse di Leonardo per il sommo poeta fino all'ultimo periodo in Francia, dove i richiami tecnici e stilistici con i disegni tardi, con i *Diluvi* in particolare, collocano la cronologia del foglio.

Titolato la *Fanciulla che indica in un paesaggio*, il disegno delinea una figura femminile alta e dritta, avvolta in una lunga veste fluente, con il volto illuminato da un ineffabile sorriso, più indecifrabile di quello della *Gioconda*, in piedi in un paesaggio di rocce e piante e un tortuoso ruscello che scroscia dalla cascata in primo piano sulla sinistra.

La sua veste è mossa dalla brezza ("soave vento"; *Purgatorio*, XVIII, 9), in un gioco di veli trasparenti e leggeri che avvolgono le forme, creando forme eteree che paiono dissolversi nella luce e nell'aria. Il braccio destro è stretto al petto a trattenere un lembo della veste, l'altro è teso ad indicare uno spazio lontano, indeterminato. I capelli, lunghi e ricci, fluttuano con grazia nell'atmosfera angelica e paiono ancora spinti all'indietro dal vento, quasi che la giovane donna si sia appena arrestata da un volo sulla sponda del fiume, quasi fosse un ostacolo insormontabile che la costringe a fermarsi. Ma, indica il suo dito,

## La *Pointing Lady*: quel luogo della immaginazione letteraria dove vivono la dama di Leonardo e la Matelda di Dante\*

ANNALISA PERISSA TORRINI



Windsor  
RL 12349

\* Mentre questo contributo era in fase di completamento è uscito a stampa il saggio di Lorenzo Battistini a cui si rimanda per una visione completa delle complesse relazioni ravvisabili tra Dante e Leonardo; cfr. Battistini, Lorenzo, "Dante e Leonardo lettori della natura." In *Dante classico contemporaneo. Ricerche, letture, studi*, Cannavacciuolo, Laura e De Blasi, Margherita (eds.), Napoli: Roberto Bellucci Editore, 2022, pp. 131-144 con bibliografia precedente.



Fig. 1 - Leonardo da Vinci, *Fanciulla che indica in un paesaggio*, Windsor Castle, Royal Collection n. 12581 (da Fac-simile dell'Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

noi e Dante possiamo andare oltre. Lei, con il corpo solidamente appoggiato sulla gamba sinistra, lì è e lì rimane, ferma, ritta, elegante: si limita a guardarci, con due occhi molto distanti tra loro, troppo distanti, ed a indicare con decisione una meta misteriosa. L'artista infonde alla leggiadra figura di fanciulla una

consistenza impalpabile, sublime immagine che evoca la poesia dantesca.

## LEONARDO E BOTTICELLI

La fantasia pittorica di Botticelli<sup>1</sup> ha saputo conferire forma poetica e sostanza storica a una figura letteraria dantesca, Matelda, raffigurata nell'illustrazione del Canto XXVIII (Figg. 2 e 3) con vesti lunghe, leggiadre, svolazzanti e lunghi capelli ricci mossi da una lieve brezza e tracciata con una linea sottile e leggera, che muove le forme con leggiadria ed eleganza<sup>2</sup>. Se la rapidità della linea delle pieghe dei panneggi richiamano la sinuosità di Botticelli, la potenza della alta figura femminile, la sua posa elegante ma possente, la profondità dello sguardo, la luce modellante, la sostanza della pietra nera che traccia una resa atmosferica che stempera la figura dissolvendola in una bellezza assoluta, impalpabile ma avvolgente, staccano la fanciulla di Leonardo dalle sinuose ma artefatte donne dantesche di Botticelli. Quindi neppure il confronto stilistico e tipologico con le illustrazioni botticelliane, portate a termine nel 1495, può essere considerato un elemento utile per indirizzare in modo certo la datazione del disegno di Leonardo (Fig. 4).

Tuttavia, l'influenza dei disegni di Botticelli per la prima edizione commentata della *Commedia* ad opera di Cristoforo Landino, in particolare quelli per il Canto XXIX (121-129), è stata riconosciuta anche in un altro

<sup>1</sup> Pierfrancesco de' Medici, cugino di secondo grado di Lorenzo il Magnifico, commissionò a Botticelli cento disegni danteschi tra il 1480 e il 1495: oggi ne rimangono 92 (di cui uno doppio); a lui l'artista dedica il *corpus* delle illustrazioni. La maggior parte dei disegni è eseguita a punta d'argento e inchiostro su pergamena e misura circa 32,5×47,5 cm. Ottantatré sono ora conservati nel Kupferstichkabinett di Berlino e otto nella Biblioteca Apostolica Vaticana. Cfr. *Sandro Botticelli pittore della Commedia* (Roma, Scuderie del Quirinale, 20 settembre-3 dicembre 2000), Gentile, Sebastiano (ed.), Milano: Skirà, 2000.

<sup>2</sup> Il confronto grafico tra un'illustrazione certa e una supposta, non pare, invece, essere stato sottolineato nella letteratura artistica.

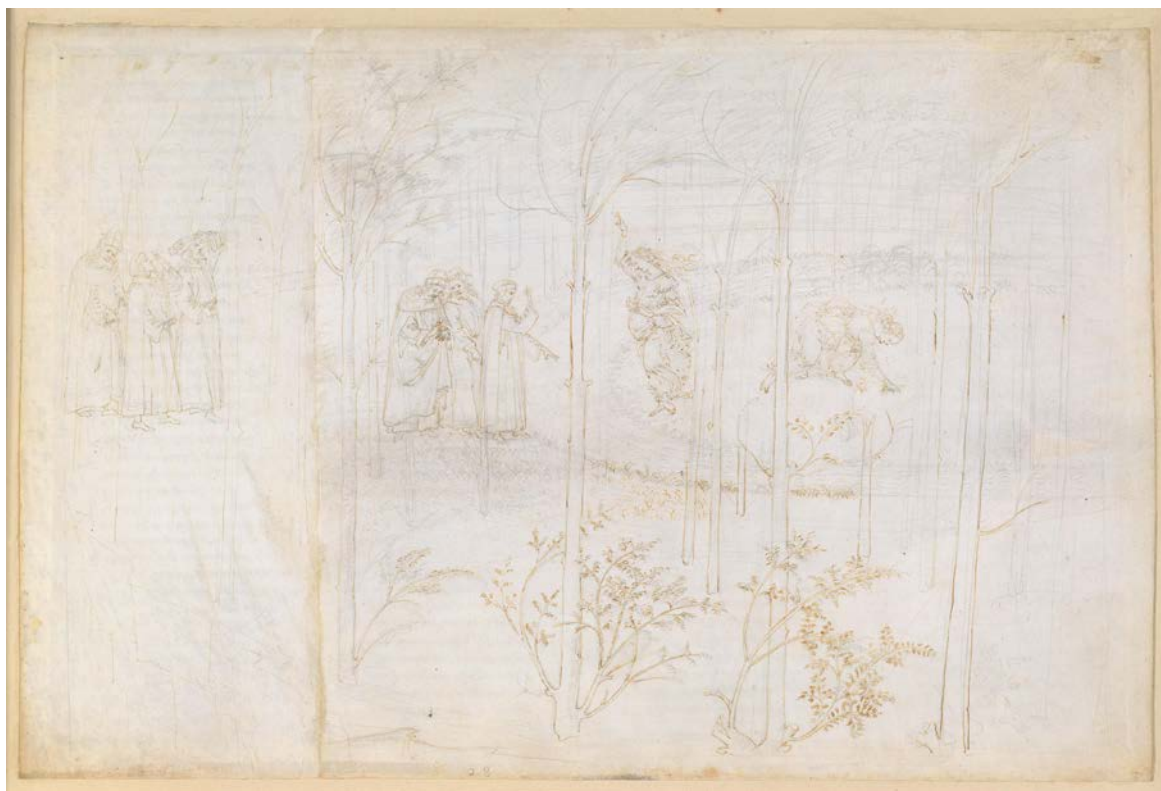


Fig. 2 – Sandro Botticelli, *Purgatorio XXVIII*, Berlino, Kupferstichkabinett.

disegno leonardiano, il n. 233, ora a Venezia<sup>3</sup>, (Fig. 5) che raffigura tre figure danzanti avvolte da veli trasparenti, dal passo di danza leggero, che, va osservato, muove sempre dallo stesso lato: “tre donne in giro da la destra rota venian danzando”<sup>4</sup>, identificate da Cristoforo Landino nelle tre Virtù teolo-

gali, Fede, Speranza, Carità. Ma nella raffigurazione veneziana le figure sono abbinate in coppia ed una segue un altro percorso, non danza insieme, in cerchio, come recita Dante e come fedelmente disegna Botticelli. Inoltre sia la tecnica e la carta che lo stile grafico si allontanano dalla figura im-

<sup>3</sup> Dalla maggior parte della critica, compresa chi scrive, è collegata alla *Pointing Lady*: Perissa Torrini, Annalisa in *Leonardo da Vinci. L'uomo universale* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1° settembre-1° dicembre 2013), Perissa Torrini, Annalisa (ed.), Firenze: Giunti, 2013, p. 174; Perissa Torrini, Annalisa, scheda IV.7.4 in *Leonardo da Vinci. Il disegno del mondo. 1452-1519* (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile-19 giugno 2015) Marani, Pietro C. e Fiorio, Maria Teresa (eds), Milano: Skirà, 2015, p. 548; in *Leonardo da Vinci: l'uomo modello del mondo* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 17 aprile-14 luglio 2019), Perissa Torrini, Annalisa (ed.), Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2019, p. 244. *Tre figure femminili danzanti*, Venezia, Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia, cat. n. 233, tracce di matita nera, punta di piombo, inchiostro bruno, pennello sottile, carta bianca leggermente ingiallita, mm 98 x 149. Filigrana: campanula o tulipano, parziale: simile a Briquet 6659 Pistoia 1484 e 6660 Pistoia 1490, e vagamente a 6661 e 6664 (Lucca 1495 e Firenze 1508).

<sup>4</sup> “Tre donne in giro dalla destra rota/ venian danzando: l'una tanto rossa/ ch'a pena fora dentro al foco nota;/ l'altr'era come se le carni e l'ossa/ fossero state di smeraldo fatte;/ la terza pareva neve testè mossa”; *Paradiso*, XXIX, 121-126.





Fig. 3 - Sandro Botticelli, *Purgatorio XXVIII*, Berlino, Kupferstichkabinett, particolare.

ponente e dominante della singola fanciulla ritra in piedi nel disegno di Windsor. Il fo-

glio veneziano, quindi, pare staccarsi sia da quello inglese che da quelli di Botticelli, se non per ricordi stilistici più che tematici, per collocarsi piuttosto in un altro contesto e in un'altra epoca<sup>5</sup>.

### LA "POINTING LADY"

Il disegno è stato associato ad atmosfere dantesche già nel 1889 da Müller Walde, che ha avuto il merito di avervi identificato per primo Beatrice<sup>6</sup>, seguito nel 1899 da Warburg Aby e nel 1903 da Berenson<sup>7</sup>. La possibile identificazione con Matelda è stata suggerita da Peter Meller nel 1955<sup>8</sup>, il quale ipotizza inoltre che il disegno inglese potesse essere un dono ideale a Isabella d'Este, contessa di Mantova come Matelda<sup>9</sup>. Meller è anche il primo a supporre che Leonardo a Firenze nel 1503 entri in contatto con Lorenzo di Pierfrancesco dei Medici, cugino di Lorenzo il Magnifico, morto nel maggio 1503, il committente dei disegni di Botticelli realizzati per l'edizione della *Commedia* del Landino presentata nell'agosto 1481<sup>10</sup>. Impossibile sapere se Leonardo fu alla presentazione, pare comunque più probabi-

<sup>5</sup> La proposta interpretativa e cronologica, che contraddice quanto anche da me più volte affermato, verrà discussa nel mio prossimo articolo sul terzo numero di *Achademia Leonardi Vinci* del 2023.

<sup>6</sup> Müller-Walde, Paul, *Leonardo da Vinci: Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältniss zur florentiner Kunst und zu Rafael*, München: G. Hirth Edition 1889, pp. 75-76, fig. 39.

<sup>7</sup> Il quale vi riconosceva piuttosto una Beatrice di botticelliana memoria. Berenson, Bernard, *I disegni dei pittori fiorentini*, Milano: Electa, 1961, 3 voll. (ed. 1936, vol. II, p. 221, n. 1128). Warburg, Aby, *Three Lectures on Leonardo*, London: The Warburg Institute, 1899. -

<sup>8</sup> Il foglio non presenta filigrana e la carta, con grana indistinta, non è uguale a quella della serie dei *Diluvi*. Meller, Peter, "I disegni di Leonardo da Vinci per la Divina Commedia." *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, II (1955), pp. 135-166. Meller individua anche altri personaggi disegnati da Leonardo in un gruppo di fogli ora a Windsor Castle ad illustrazione della *Commedia*: Sordello, Stazio, Cianfa, Piccarda, Raab.

<sup>9</sup> Meller, 1955, p. 141 e suggerisce anche che Leonardo poteva trovarsi a Urbino nel 1502 e poteva aver visto le illustrazioni nell'antico *Codex Dante* di Federico da Montefeltro, che si fermava proprio al XXVIII canto del *Paradiso*.

<sup>10</sup> Il committente di Botticelli Lorenzo Pierfrancesco de' Medici detto *il Popolano*, aveva rapporti con i sovrani francesi: si recò in Francia fin dal 1493 per congratularsi con il nuovo sovrano Carlo VIII; nel 1498 fu nominato ambasciatore fiorentino con l'incarico di complimentarsi con il nuovo re Luigi XII e nel 1502 per protestare con il re contro Cesare Borgia. In momenti antecedenti, quindi, il tardo soggiorno in Francia di Leonardo, anche



Fig. 4 – Sandro Botticelli, *Paradiso V*, Berlino, Kupferstichkabinett (<https://smb.museum-digital.de/object/98086>) <28 dicembre 2022>-.

le che possa aver visto le illustrazioni per la *Commedia* di Botticelli finché era ancora nella Firenze umanistica, o al più tardi a Milano, durante il suo primo soggiorno lombardo, in un periodo in cui la circolazione della

*Comedia* del Landino è ampiamente attestata. La proposta identificativa di Meller con Maltelda viene ripresa nel 1968-69, da Kenneth Clark e Carlo Pedretti<sup>11</sup> e subito condivisa da Jane Roberts e altri ancora<sup>12</sup>.

se non si può escludere che le stampe di Baldini circolassero ancora nell'ambito della corte di Francesco I. Durante il tardo periodo a Close Lucé gli interessi di Leonardo erano di altro tipo, forse troppo lontani dalla poetica dantesca, se non come parte della propria formazione, ma non tali da manifestarsi in modo esplicito sulla carta, lasciando affiorare appena vaghi ricordi botticelliani.

<sup>11</sup> Clark, Kenneth e Pedretti, Carlo, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle by Kenneth Clark. Second Edition Revised with the Assistance of Carlo Pedretti*, London: Phaidon, 1968-69, vol. I, p. 114; Pedretti, Carlo, "The River." *Leonardo: a Study in Chronology and Style*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1973, p. 23 mette in relazione a Dante la serie di mostri e maschere del periodo francese nn. 912369-912371-912376. Clark la considera non un'illustrazione ma un momento di poesia.

<sup>12</sup> Roberts, Jane, "Ninfe." In *Leonardo & Venezia* (Venezia, Palazzo Grassi, 22 marzo 1992-05 luglio 1992), Milano: Bompiani, 1992, p. 293 "un qualche significato allegorico, con toni danteschi, è sicuramente adombrato" nel foglio di Windsor n. 912581. Seguono Tagliagambara, Sara in *Leonardo da Vinci: i cento disegni più belli dalle raccolte di tutto il mondo*, Firenze: Giunti, 2012, scheda n. 100, p. 23; Perissa Torrini, Annalisa, in *Leonardo da Vinci. L'uomo universale* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1° settembre-1° dicembre 2013), Perissa Torrini, Annalisa (ed.), Firenze: Giunti, 2013, p. 216, n. VIII\_06 e Clayton, Martin, *Leonardo da Vinci. A life in drawing*, 2019, London: Royal Collection Trust, p. 212, n. 168.

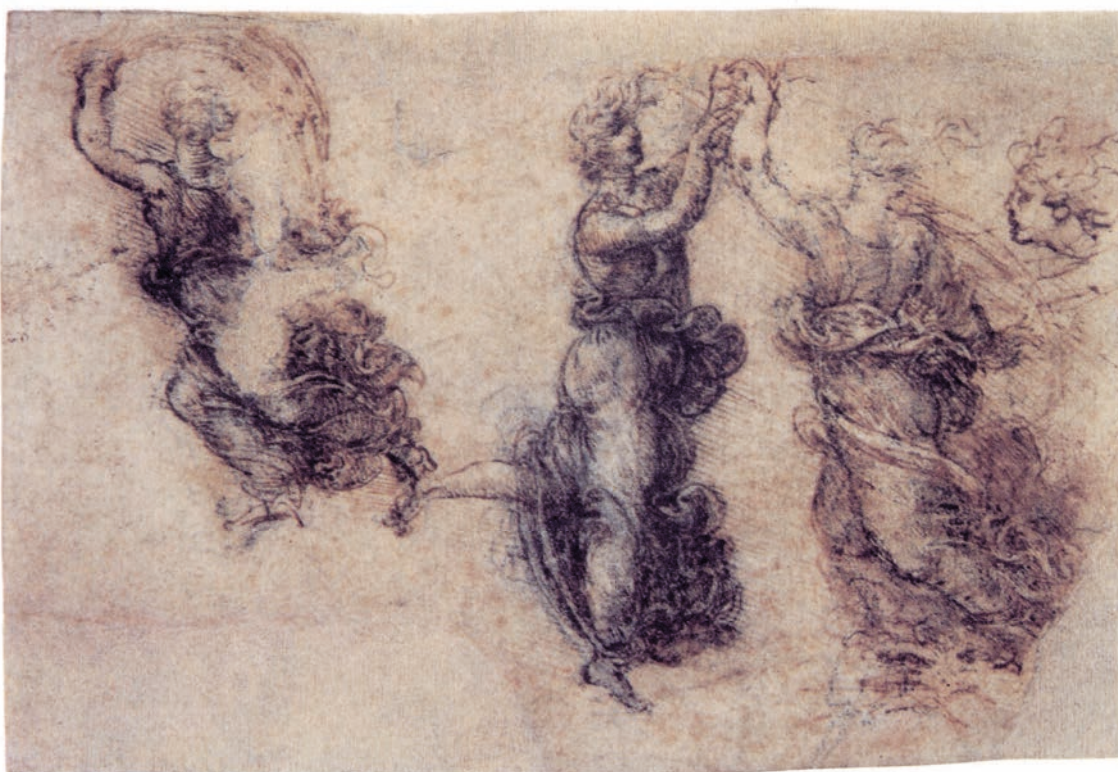


Fig. 5 - Leonardo da Vinci, *Tre fanciulle danzanti*, Venezia, Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia, n. 233 (da Fac-simile dell'Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

Il primo a dedicare un vero e proprio articolo 'monotematico' a quella che chiama *Pointing Lady* è Carlo Pedretti nel 1969<sup>13</sup>, che considera come l'atmosfera ariosa e la presenza del fiume possono ricordare la descrizione dantesca del Letè, ma si interroga sull'interpretazione del ruolo: va la *Pointing Lady* lasciata legata ai *Diluvi*? E staccata dalle influenze dantesche ma anche dalle *Maschere*? Privandola allora della dignità dantesca? Azione che Carlo Pedretti, a buon diritto,

non si sente di fare. Lo studioso riflette poi sulla problematicità del disegno, di indiscusso fascino emotivo, sebbene di difficile identificazione e datazione che, in un primo momento propone intorno al 1515, per poi spostarla al 1517-18<sup>14</sup> all'interno di un più ampio nucleo di disegni di personaggi in abito da festa (Windsor n. 12575, *Uomo mascherato con lancia* e *Donna in costume* RL 12576) e con quello con *Fanciulle che danzano* ora a Venezia (n. 233), ma soprattutto mette

<sup>13</sup> Pedretti, Carlo, *The "Pointing Lady"*. *The Burlington Magazine*, III (1969), pp. 339-346. Pedretti informa anche dell'esistenza di una copia attribuita all'allievo Francesco Melzi, ora agli Uffizi n. 8953 (Pedretti, 1969, p. 345, fig. 8), disegnato quando l'originale leonardiano era splendido in tutta la sua freschezza, che mantiene molto meglio di quanto si veda oggi nell'originale l'enigmatica qualità della figura. Lo studioso, inoltre, reputa il disegno fonte di ispirazione per il celebre ritratto della sua seconda moglie *Helena Fourmet "Het Pelsken"* che esce dal bagno, ora a Vienna.

<sup>14</sup> Si veda *Leonardo da Vinci. I cento disegni più belli dalle raccolte di tutto il mondo*, scelti e presentati da Carlo Pedretti, catalogo a cura di Sara Tagliagammba, scheda n.100, p. 236, con bibliografia precedente.





Fig. 6 - Leonardo da Vinci, *Donna in costume*, Windsor Castle, Royal Collection n. 12577 (da Fac-simile dell'Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

in evidenza l'inserimento dell'opera grafica dal punto di vista stilistico nell'orbita dei *Diluvi*, normalmente datati agli ultimi anni francesi. La collocazione cronologica tarda è condivisa anche dalla maggior parte della letteratura artistica. Il confronto tecnico e stilistico, in effetti, avvicina il disegno di ispirazione dantesca sia alle 'mascherate' di Windsor con le donne in costume da festa tracciate a pietra nera nei due fogli con donne (RL 12577) e RL 12576 (Fig. 6 e 7) che



Fig. 7 - Leonardo da Vinci, *Donna in costume*, Windsor Castle, Royal Collection n. 12576 (da Fac-simile dell'Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

con alcuni *Diluvi*: in particolare i numeri 12378 e 12382 (Figg. 8 e 9), datati al 1517-18: a quel tardo periodo francese pare appartenere anche l'enigmatica fanciulla.

Va considerata un'altra importante osservazione di Pedretti: nel gruppo tardo dei disegni di Windsor per *Mascherate* non viene mai raffigurato il paesaggio; compaiono solo i costumi, indossati per feste e mascherate, ma mai inseriti in un contesto ambientale. Pare indicativo, allora, che la *Pointing Lady*



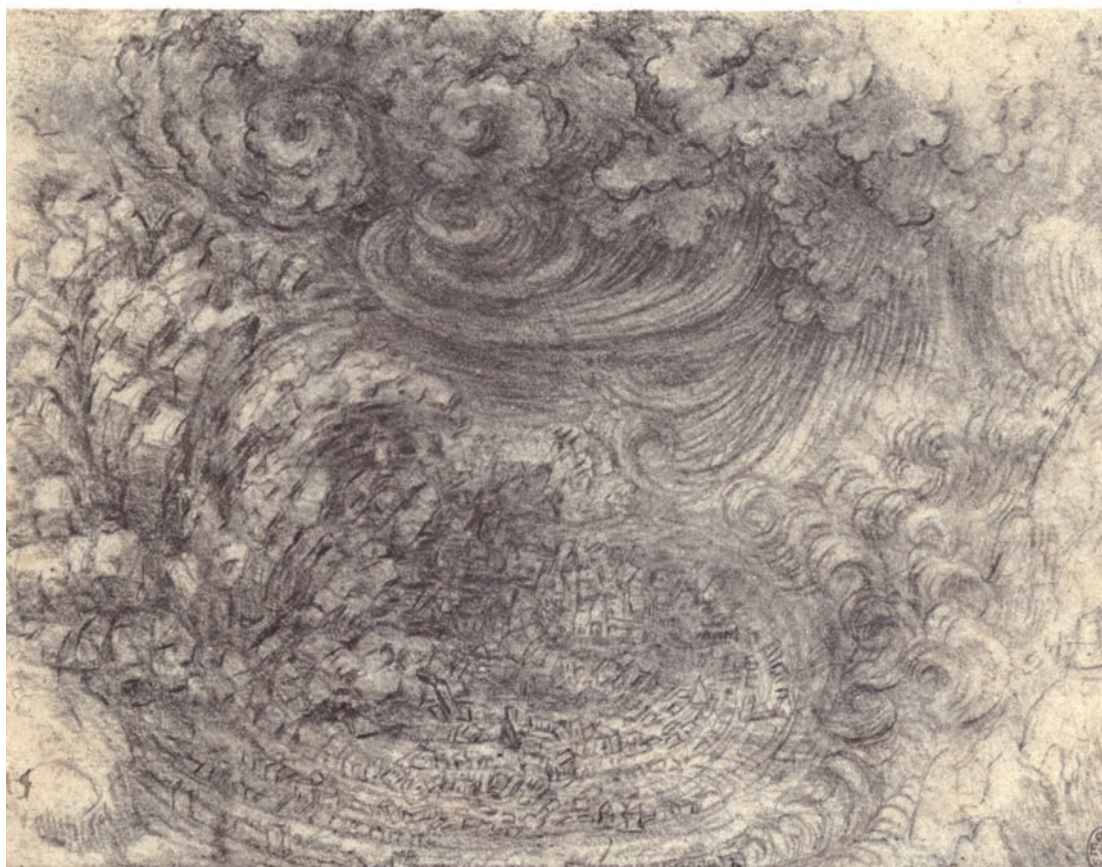


Fig. 8 - Leonardo da Vinci, *Diluvio*, Windsor Castle, Royal Collection n. 12378 (da Fac-simile dell'Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

sia l'unica figura del gruppo tardo dei disegni di Windsor inserita in un'ambientazione naturalistica. Anzi, sono proprio il paesaggio con alberi, montagne e acqua che avvolgono l'eterea figura femminile che la allontanano dai coevi studi di costumi finì a sé stessi, per farla apparire piuttosto un'illustrazione, forse per la pagina di un libro o semplicemente il momento di un racconto. O un episodio a sé stante.

Diversa per tematica dal contesto degli studi di costumi da festa, dunque, la suggestiva quanto misteriosa figura di donna rima-

ne anche lontana nel tempo dai più espliciti pensieri leonardiani influenzati da Dante. Gli altri sporadici riferimenti di pensieri e scritti relazionabili ad espressioni letterarie dantesche, infatti, si fermano ai primi anni del 1490, indubbiamente troppo presto per l'esecuzione del foglio inglese, che rimane dunque l'unico disegno di sottesa influenza dantesca ora noto realizzato durante il tardo soggiorno francese. Quando, comunque, la recezione dell'opera di Dante alla corte di Francesco I, salito al trono nel 1515, è piuttosto presente e diffusa<sup>15</sup>, grazie all'interesse di

<sup>15</sup> Sull'argomento, affrontato da Sara Tagliagamba nel suo intervento al Convegno internazionale di studi *Dante e Leonardo. Dall'eterno al tempo*, a cura di M. Ciccuto, A. Pegoretti, S. Tagliagamba, Firenze, Società Dantesca, 29 ottobre 2019 che ringrazio per le segnalazioni bibliografiche, si vedano Piva, Franco, "La (ri)scoperta di Dante in

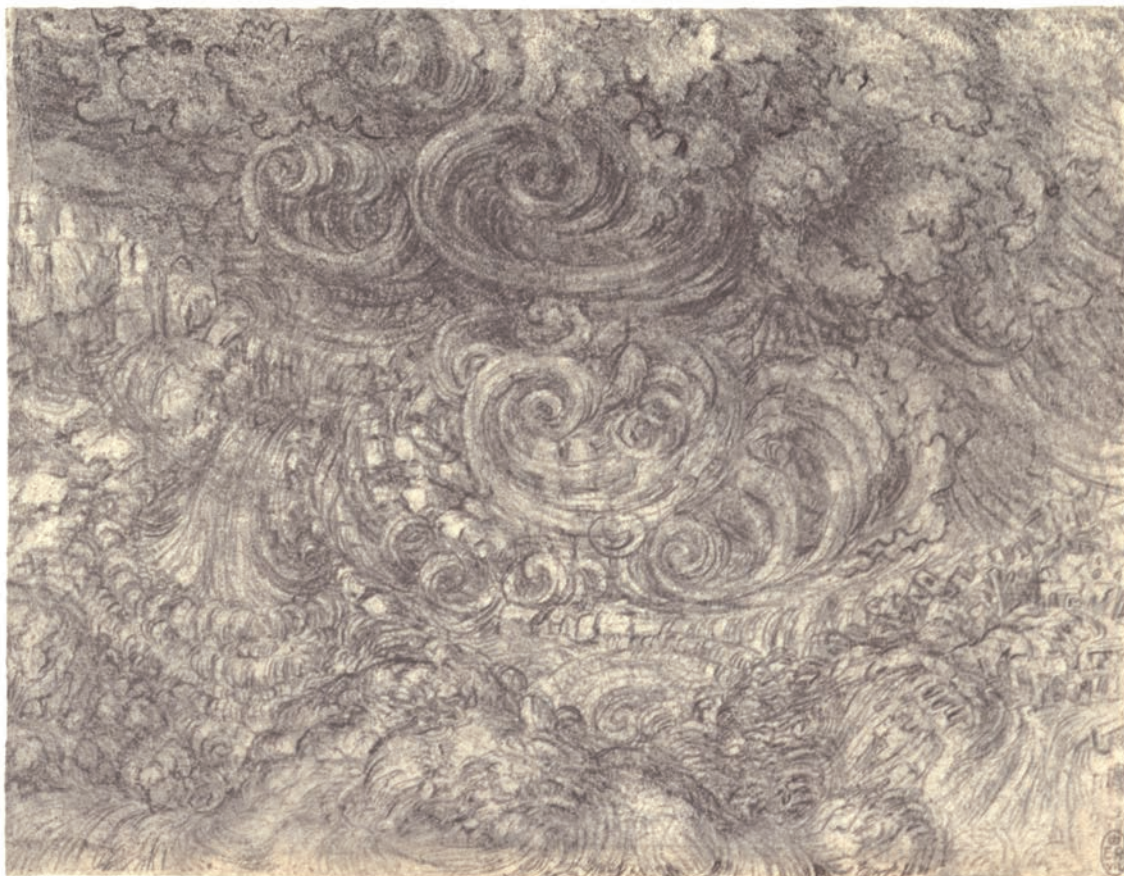


Fig. 9 – Leonardo da Vinci, *Diluvio*, Windsor Castle, Royal Collection n. 12382 (da Fac-simile dell’Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

Margherita di Navarra, sorella del re, che creò una sorta di Accademia dantesca<sup>16</sup>. Un codice della *Commedia* era conservato nella biblioteca paterna a Cognac fin dal 1496, descritto nel catalogo del tempo come: “un libvre de Dante, escript en parchemin et à la main, et en italien et en françois”. I due fratelli, Margherita e Francesco, in seguito provvidero a fornire le biblioteche reali di altri manoscritti danteschi, e nel 1519 Francesco I riceve in dono dal milanese Iacopo Minuti un ricco

codice contenente l’*Inferno* con il commento di Guiniforte Barzizza; letterati italiani, in primo luogo Luigi Alamanni, tenevano conversazioni di argomento dantesco nella corte alla presenza del re.

“ELLA RIDEA DA L’ALTRA RIVA  
DRITTA” (*PURGATORIO*, XXVIII, 67)

Figura femminile di straordinaria bellezza, Matelda è protagonista degli ultimi cinque

Francia tra secolo dei Lumi e primo Ottocento.” *Studi Francesi*, 158 (2009), pp. 264–277; Risset, Jaqueline, “Dante en France. Histoire d’une absence.” In *L’Italia letteraria e l’Europa*, Atti del Convegno (Aosta, 20–23 ottobre 1997), Borsellino, Nino et Germano, Bruno, Roma: Sellerio, 2001, pp. 59–71; Counson, Albert, *Dante en France*, Erlangen: Fr. Junge, 1906, pp. 7–27 e Pitwood, Michael, *Dante and the French Romanticism*, Genève: Droz 1985.

<sup>16</sup> Margherita di Navarra, che aveva imparato l’italiano dalla madre Luisa di Savoia, poteva leggere Dante, mentre la prima traduzione completa della *Divina Commedia* uscì in Francia solo alla fine del XVI secolo.



canti del *Purgatorio*. Il suo nome, tuttavia, verrà pronunciato solo verso la fine della cantica (XXXIII, 119): “Priega /Matelda che ’l ti dica”, dice Beatrice rivolta a Dante, desideroso di conoscere il significato dei due fiumi, il Letè e l’Eunoè<sup>17</sup>. Appare a Dante poco dopo il suo ingresso nell’Eden, immerso in una eterna primavera di delizie, al di là del fiume Letè, dove lei, Matelda, lo immergerà, compiendo il rito necessario per farlo ascendere al Paradiso, un battesimo nelle acque della verità, finalmente “puro e disposto a salire alle stelle” (*Purgatorio*, XXXIII, 144). Lì lo accompagnerà Beatrice, alla quale Matelda lo affida.

Nel XXVIII canto del *Purgatorio* Dante rende l’incanto di una selva lussureggiante e risonante, di una natura innocente e perfetta, rischiarata dall’alba primaverile, animata dal profumo della campagna, dalla musica dolcissima del sussurro degli alberi piegati dal vento, dal canto degli “augelletti” che accompagnano il dolce stormire delle fronde, dalla brezza leggera e soprattutto dalla donna dagli occhi splendenti d’amore: immagini di alta suggestione lirica, uno dei momenti più magici dell’intera Cantica.

La creatura femminile emerge dalla “selva antica” con un soave tocco evocativo: “una donna soletta che si gia/cantando e scegliendo fior da fiore” (*Purgatorio*, XXVIII, 40-41)

e prima che lei parli, il poeta la fissa eterna nell’indimenticabile pittura: “Ella ridea da l’altra riva dritta” (*Purgatorio*, XXVIII, 67): un’apparizione miracolosa che l’anima del personaggio, simbolo della virtù femminile, riassume nella realtà e nell’allegoria. La sua grazia radiosa sta in quel riso che esprime tutta la felicità della natura. Il suo ritratto né ideale né realistico, ma sereno e luminoso, esprime l’essenza paradisiaca dell’Eden, il suo incanto infinito, vagheggiato. E infine Dante la chiama: “Deh bella donna, che a’raggi d’amor e// ti scaldi [...] vegneti in voglia di trarreti avanti” (*Purgatorio*, XXVIII, 43-46), come la vestale di un rituale di celebrazione della purezza incontaminata dell’uomo, che assume un ruolo centrale nel percorso verso la salvezza, quale simbolo della perfezione della vita attiva, che conduce poi alla perfezione della vita contemplativa, impersonificata da Beatrice.

“Cantando come donna innamorata” (*Purgatorio*, XXIX, 1), Matelda appare come una delle figure più enigmatiche del poema, sia per il suo presunto valore allegorico, che per la sua eventuale identificazione storica.

Il poeta ne fa il semplice nome, consapevole che il lettore suo contemporaneo avrebbe subito pensato a Matilde di Canossa, come in effetti fecero i primi commentatori di Dante e lo stesso figlio Pietro<sup>18</sup>. Svariate

<sup>17</sup> Matelda fa passare il fiume a Dante (“Tratto n’avea nel fiume insino a gola”; *Purgatorio*, XXXI, 94). Il primo fiume fa dimenticare i peccati commessi, il secondo riaccende il ricordo delle buone azioni compiute.

<sup>18</sup> Iacomo della Lana, che scrisse il suo Commento tra il 1324 e il 28, interpreta Matelda quale simbolo della perfezione della vita attiva, che porta alla perfezione della vita contemplativa, identificata in Beatrice. Pietro Alighieri (1300c.-1364), figlio di Dante, considerato il suo miglior interprete, la considera simbolo della vita attiva virtuosa. “Nella sua giovinezza fu quasi una virago, tanto che combatté contro l’imperatore Enrico IV per difendere la Chiesa di Roma, e contro i Longobardi e i Normanni, e contro Goffredo duca di Spoleto, e riconquistò il regno di Puglia per la Chiesa”. Quindi come donna attiva e famosa per la sua generosità, fondò e dotò diversi monasteri, e da ultimo lasciò tutto il suo patrimonio a San Pietro. L’Anonimo Latino (1350c.) scrive: “fu ripiena di costumi virtuosi quasi dica che nella vita attiva scelse le virtù più preminenti. (Cioffari Vincenzo, *Anonymus Latin Commentary on Dante’s ‘Commedia’*. *Reconstructed Text*, Spoleto: CISAM, 1989, p. 201). L’Anonimo Fiorentino, verso fine Trecento, conferma l’aspetto religioso e la sua donazione alla chiesa (*Commento alla ‘Divina*



ipotesi la riconducono a Matilde di Canossa (1046-1115), Matilde di Magdeburgo (1207-1282), Matelda Nazarei di Matelica (1253-1319), Matilde di Hackeborn (morta nel 1298); quest'ultima, autrice delle *Revelationes*, che con le leggende di visioni d'oltretomba, le estasi rivelatrici e i sette gradi e i sette peccati, potrebbe essere una delle fonti medioevali della *Commedia*, al tempo: forse tanto celebre in Italia per le sue visioni, che il suo semplice nome bastava ad identificarla<sup>19</sup>.

I primi commentatori di Dante non ebbero alcun dubbio nell'identificare Matelda con la contessa Matilde<sup>20</sup>, chiaro simbolo della vita virtuosa: l'Anonimo Latino, intorno alla metà del XIII secolo, la descrive "donna di piena sapienza, potente e virtuosa", mentre verso la fine Trecento, l'Anonimo Fiorentino conferma la forte religiosità della contessa. Benvenuto da Imola motiva la scelta di Dante di

affidare proprio a Matilde di Canossa il compito di accompagnare Dante attraverso il Paradiso Terrestre per poi condurlo da Beatrice, colei che lo accompagnerà in quello Celeste, perché la contessa che tanto aiutò la Chiesa terrena, diviene simbolo della Chiesa Militante, come Beatrice lo sarà di quella Trionfante<sup>21</sup>. Di recente Golinelli ha approfondito lo studio storico sulla contessa di Canossa<sup>22</sup>. Del tutto priva di quei tratti emblematici che favoriscono il riconoscimento di alcuni personaggi del poema, la soave immagine poetica può rappresentare la donna ancora perfetta di corpo ed anima, quale fu Eva per poco, intrisa, quindi, di un significato simbolico: l'idea dell'innocenza originale, donna e insieme angelo, o meglio la divina donna angelica del tempo beato. Quella felicità viene in parte riconquistata faticosamente dalle anime dopo il percorso di espiazione, lì dove Matelda appare, dopo il Purgatorio, quasi un'an-

---

*Commedia' d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, Pietro Fanfani (ed.), Bologna: Gaetano Romagnoli, 1868, vol. II, pp. 536-537); Benvenuto da Imola (1330-1387), *Lectura Dantis Bononiensis*, ed. critica a cura di Paola Pasquino, Ravenna: Longo, 2017, p.486, compila una lunga biografia, derivata dagli epistolari di "Vita Mathildis" di Donizone. Compare non solo tra le donne illustri di un genere letterario di gran fortuna nel Rinascimento, e già in Petrarca, Boccaccio, ma anche tra i regnanti famosi, una protagonista della storia della Chiesa, come nella serie di 8 tondi con ritratti di governanti che beneficiarono la chiesa dipinti nelle vele del soffitto della Stanza di Borgo dei Palazzi Vaticani di Perugino (1508-9). Viene identificata per la prima volta da Golinelli Paolo in *I mille volti di Matilde: immagini di un mito nei secoli*, Milano: Motta, scheda III 1, p. 78.

<sup>19</sup> Nelle *Rivelazioni* la veggente, una domenica di quinquagesima, fu rapita da Gesù sopra un monte, e vi rimase per quaranta giorni. Il monte aveva sette gradi e saliva via via a sette fonti: nel primo grado, l'umiltà, è la fonte che lava l'anima dai peccati de superbia; nel secondo grado, la mansuetudine, la fonte che lava i peccati d'ira e così via invidia, disubbidienza, avarizia, carnalità, accidia. Al terzo grado il coro degli angeli e dei santi cantava l'inno d'amore divino. Dante e Matelda salirono poi sulla cima del monte ed ivi si manifestò a Matilde la gloria del Paradiso Terrestre.

<sup>20</sup> Così Iacomo della Lana nel suo commento tra il 1324 e il 1328, *Commento alla Commedia*, II, p. 1525; il figlio Pietro Alighieri *Commentarium*, dal 1337 alla morte, (Alighieri Pietro, *Comentum super poema 'Comedie' Dantis. A critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's Commentary on Dante's 'The Divine Comedy'*, Chiamenti, Massimiliano (ed.) Tempe Ariz: Arizona Center for Medioeval and Renaissance Studies, 2002, p. 434.

<sup>21</sup> Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigheri Comoediam*, a cura di G.F. Lacaita, Florentiae: Barbèra 1887, 5 voll. Benvenuto ribadisce quanto la devozione religiosa della contessa abbia indotto il poeta ad inserirla nel canto XXVIII, 32-34.

<sup>22</sup> Golinelli, Paolo, *Matilde di Canossa. Una donna protagonista del suo tempo un mito intramontabile*, Roma: Salerno Editrice, 2021. Parodi, Ernesto Giacomo, "Intorno alle fonti Dantesche e a Matelda." In *Poesia e Storia nella "Divina Commedia"*, a cura di Gianfranco Folena e PierVincenzo Mengaldo, Vicenza: Neri Pozza, 1965, pp. 203-231.

ticipazione di Beatrice, a cui infine cede il posto di guida: “Ben son, ben son Beatrice”. Dante si rivolge a Matelda, paragonandola a Proserpina “nel tempo che perdette la madre di lei, ed ella primavera”<sup>23</sup> (*Purgatorio*, XXVIII, 49–50) e la prega di avvicinarsi, invito che la donna raccoglie sulla riva, abbassando gli occhi con pudore virginale, sorridendo soavemente, calma, musicale, innocente.

La ‘Matelda leonardiana’, con lo sguardo che indica conoscenza e consapevolezza, il gesto che indica la direzione giusta, l’atmosfera irreale di interiore distacco, appare avvolta nell’atmosfera poetica e vicina allo stato d’animo dei soggetti femminili sublimati del divino amore dantesco: nessun’altra fanciulla evocata dai poeti precedenti aveva la grazia, la soavità, la leggerezza, la delicatezza e insieme la fermezza di Matelda. Insieme con lei, il verde della foresta e il colore dei fiori, gli effetti di luce, la dolce musica, tutta questa sensibile bellezza è il vero oggetto primario della poesia del Canto XXVIII, un inno alla natura. Matelda si muove verso il fiume e il bosco rivela lo spicco “di quell’unica figuretta chiara sullo sfondo scuro della foresta”.

Il modo in cui Dante presenta Matelda: “Come si volge con le piante strette/ a Terra ed intra sé donna che balli,/e piede innanzi piede a pena mette, [...] Tosto che fu là dove l’erbe sono/bagnate già dall’onde del bel

fiume,/di levar li occhi suoi mi fece dono” (*Purgatorio*, XXVIII, 52–67) sembra venir richiamato da Leonardo: “Tu possi rivedere tu amante con la tua amata nelli fioriti prati sotto le dolci ombre delle verdeggianti piante” (*Libro di Pittura*, § 23, f. 12r–v; c. 1490–92)<sup>24</sup>.

Se sia esatta o meno l’identificazione storica, la presentazione e il contesto emotivo sono molto vicini; il gesto della mano indica una lontananza simbolica nello spazio e nel tempo: una lontananza che ci separa sia dalla mente di Leonardo che da quella di Dante. Sembra che Leonardo, come Dante, voglia lasciare nell’enigmatico disegno la bella donna avvolta in uno stato di vaghezza, come una ninfa o una semidivinità.

La visione dantesca della donna amata in un paesaggio silvestre, un boschetto fiorito mosso da ruscelli e lievi brezze, diventa tipica della poesia umanistica, quel luogo dell’immaginazione letteraria dove vivono la dama di Leonardo e la Matelda di Dante.

## LEONARDO E DANTE

Nei contesti sociali e intellettuali dei poeti del Rinascimento si riconoscono abiti mentali profondamente condivisi, anche se non dovuti alla conoscenza diretta dell’opera di Dante<sup>25</sup>, bensì ad una ricezione stratificata, debitrice del clima culturale della Firenze

<sup>23</sup> Sul paragone con Proserpina si veda Carrai, Stefano, *Matelda, Proserpina e Flora (per Purgatorio XXVIII)*, in “L’Alighieri. Rassegna dantesca”, 2007, n.30, pp.49–64, Longo.

<sup>24</sup> Edizione di riferimento: Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura: Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Carlo Pedretti, trascrizione critica di Carlo Vecce, Firenze: Giunti, 1996.

<sup>25</sup> Come precisa Martin Kemp, abitano lo stesso luogo dell’immaginazione nella letteratura rinascimentale, in contesti emotivi non ben definibili (p. 200), in Kemp, Martin, “Leonardo da Vinci: Science and poetic Impulse.” *Journal of the Royal Society of the Arts*, 133 (1985), pp. 196–213. Si vedano anche Solmi, Edmondo, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, Torino: Loescher, 1908, pp. 130–135; Dionisotti, Carlo, “Leonardo uomo di lettere.” *Italia Medioevale e Umanistica*, V (1962), pp. 183–216, seguiti da Pedretti, Carlo, “Leonardo & Dante.” *Achademia Leonardi Vinci*, IV (1991), pp. 204–10; *Leonardo e Dante: appunti per una ricerca inevitabile, Da Dante a Berenson sette secoli tra parole e immagini*. Omaggio a Lucia Battaglia Ricci, Pegoretti, Anna e Balbarini, Chiara (eds.) Ravenna: Longo Editore, 2018.

umanistica, in quel momento magico in cui l'umanesimo fiorentino rivaluta il latino e il greco classici e "un rinnovato fervore dantesco", che pone Dante in posizione eminente: alla corte di Lorenzo il Magnifico nasce l'elaborazione del mito di Firenze che cerca il proprio Omero in Dante e il proprio Virgilio in Petrarca. In quel contesto culturale, come mette ben in luce Eugenio Garin<sup>26</sup> viene riconosciuta la "modernità" di Dante, esemplare, in quanto la sua poesia si colloca su un piano eccezionale, per il riscatto della lingua volgare a lingua d'arte e di pensiero; "la sua opera traduce tutto il mistero della vita e sta accanto a quella di Omero e di Virgilio... – spiega Garin – non solo è piena ... del valore paradigmatico dell'antichità; ricollegandosi consapevolmente ai grandi classici assurge come essi a modello ideale"<sup>27</sup> e aggiunge che: "acquistò la scienza la quale doveva ornare ed esplicitare con i suoi versi", una scienza acquistata con lo studio della filosofia, astrologia, aritmetica, storia, fino a diventare poi colui che ha saputo raggiungere una sintesi universale di pensiero. Quello a cui anche Leonardo

da Vinci ambiva, l'universalità del sapere, da lui espressa con i modi dell'arte figurativa"<sup>28</sup>. Marsilio Ficino, che fin dal 1468 aveva tradotto la *Monarchia* con il proemio "Dante Alighieri per patria celeste, ... di stirpe angelico, in professione filosofo poetico...", celebra la vera incoronazione di Dante; al *Convito* di Ficino riporta, nella similitudine e persino nel linguaggio, il frammento nel *Codice Trivulziano*: "muovesi l'amante per la cosa amata come il soggetto colla forma, il senso col sensibile, e con seco s'unisce e fassi una cosa medesima...l'opera è la prima cosa che nasce dall'unione". La vicinanza di Leonardo a Ficino si accentua in altri due punti: "i sensi sono terrestri, la ragione sta for di quelli quando contempla" e "lo corpo nostro è sottoposto al cielo, e lo cielo è sottoposto allo spirito", motivi ripetuti nella cultura fiorentina del tempo, quando si leggeva la *Commedia* per via. Come racconta il primo biografo di Leonardo, l'anonimo Gaddiano (ante 1540), che riporta il celebre aneddoto della rivalità tra i due grandi artisti fiorentini, Leonardo e Michelangelo<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> "Dante nel Rinascimento." *Rinascimento. Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento*, VII (1967), pp. 3-28. E anche Parodi, Ernesto Giacomo, *Poesia e storia nella "Divina Commedia"*, Folena, Gianfranco e Mengaldo, PierVincenzo (eds.), Vicenza: Neri Pozza, 1965.

<sup>27</sup> Fin dal 1431 Francesco Fidelio legge Dante in Santa Maria del Fiore (poi dovrà fuggire a Siena) e più tardi, ai tempi di Lorenzo il Magnifico, Coluccio Salutati e il suo discepolo Leonardo Bruni, autore della *Vita di Dante* (1436), sono fervidi ammiratori del poeta e ne fanno il simbolo, la "divinità tutelare" della nuova cultura, la sua espressione più adatta, al pari di Omero per Atene e di Virgilio per Roma. Quella dantesca, dunque, è una personalità 'classica', non un'imitazione, ma soggetto da imitare.

<sup>28</sup> Il punto più alto per la fama di Dante nell'Umanesimo è raggiunto nel 1481 con la stampa della *Commedia* da parte di Niccolò della Magna, offerta alla Signoria con il *Commento* di Cristoforo Landino e le illustrazioni di Botticelli. Poco dopo, nel 1484 anche Pico della Mirandola si inserisce, quasi d'obbligo, nella rivalutazione umanistica di Dante ed istituisce un confronto tra lui, Petrarca e Lorenzo il Magnifico.

<sup>29</sup> "Et passando detto Lionardo [...] da Gavine da Santa Trinita, dalla pancaccia delli Spini, dove era una ragunata d'huomini da bene e dove si disputava un passo di Dante, chiamaro detto Lionardo, dicendogli che dichiarassi loro quel passo." Per la citazione completa si veda Margherita Melani in questo volume. Per le strade della Firenze di fine Quattrocento, dunque, un gruppo di "huomini da bene" discute un passo di Dante e ferma prima Leonardo e poi Michelangelo per coinvolgerli nella discussione: evidentemente erano noti per conoscere l'opera dantesca e poterne disquisire. La stessa opinione continua ancor oggi. Viene considerato d'obbligo, infatti, che i due grandi artisti del Rinascimento conoscessero la poesia di Dante. Chastel nel 1958, dopo un breve articolo del 1940 in una rivista tedesca, parla di "les modalités de l'imagination"; si veda Chastel, André, "Dante au Quattro-



Tra i primi studi di anatomia del 1489-90, in particolare nel foglio RL 19019r, Leonardo pare rinviare al *De usu partium* di Galeno, opera da lui menzionata come “Galieno de utilità”, mentre in realtà riprende un brano del *Convivio* (*Conv.*, IV 4-5)<sup>30</sup>, a sua volta influenzato dalla *Politica* di Aristotele, sull’ordine naturale che sovrintende a strutture complesse ordinate a un solo fine, come può essere una società, un esercito, un equipaggio navale e il corpo umano. Il sistema analogico basato sull’uso di similitudini del mondo naturale è modello di comunicazione e di stile che resterà importante per Leonardo. Come l’analogia tra la circolazione dell’acqua del mondo e la circolazione del sangue nel corpo umano, un paragone comune nella filosofia naturale antica. Ma la linfa della vite, che risale sotto la corteccia aggrinzita della pianta per l’effetto del calore naturale, trasformata dal sole in vino, rinvia ancora una volta a Dante, *Purgatorio* canto XXV, dove l’esempio del vino è as-

sociato alla circolazione sanguigna per spiegare il processo di infusione dell’anima nel feto: “guarda il calor del sol che si fa vino/giunto a l’omor che de la vite cola (77-78)”<sup>31</sup>.

Una suggestione dantesca<sup>32</sup> ricorre ancora nel *Codice Arundel* (f. 210r): “Così di qua, di là, di su, di giù discorre, nessuna quiete la riposa mai, senpre scorre dove ma[n]ca l’omore.”, a proposito dell’acqua, ricorda i versi dell’*Inferno* sull’aria: “E come li stornei ne portan l’ali/...così quel fiato li spiriti mali/ di qua di là, di giù, di su li mena;...”<sup>33</sup>.

Una vera e propria trascrizione di un passo dantesco, e più lunga, (due terzine dell’*Inferno*, XXIV, 46-51) si trova sul verso di un foglio di Windsor RL 12349v (Fig. 10), del 1492-93 circa, con scrittura destrorsa: si tratta di esortazioni a non perdere tempo, tratte da *Canzoniere*, *L’Acerba*, *Triumphs* e *Inferno*, XXIV, di cui l’artista trascrive esattamente i versi: “Ormai chonvien chosì che tu tti spoltrj, Disse il maestro, ché seggendo in

cento.” *Revue des études italiennes*, V (1958), pp. 247-61, in particolare p. 259 e Schneider, Friedrich, “Dante und Leonardo.” *Deutsches Dante Jahrbuch*, XXII (1940), pp. 152-155. Il primo a individuare disegni leonardiani ispirati a Dante è Peter Meller (1955). Il primo ad affrontare il rapporto ‘Dante e Leonardo’ è Carlo Pedretti (Pedretti, 1991, pp. 204-210 e ancora a p. 81 *ess*); si veda anche Bambach, Carmen C., “The Critical Fortune of Leonardo’s Drawings.” In *Leonardo da Vinci: Master Draftsman*, (New York, Metropolitan Museum of Art, New York, January 22-March 30, 2003), Bambach, Carmen C. (ed.), New York: Metropolitan Museum of Art, 2003, pp. 79-109).

<sup>30</sup> Come sottolinea Vecce, Carlo, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma: Salerno Editrice, 2017, p. 103.

<sup>31</sup> Il canto XXV del *Purgatorio*, con l’esposizione della dottrina di Stazio sul tema del generare l’uomo ed infondere l’anima, si tramuta nel sapere di Leonardo, che compie una mirabile sintesi dantesca delle teorie antiche e medioevali su tematiche affrontate nei suoi studi anatomici: la circolazione dei fluidi corporei, la generazione umana, il coito e il concepimento, il rapporto tra l’anima e il corpo nei loro movimenti reciproci.

<sup>32</sup> Messa in evidenza da Francesco De Teodoro “Per una nuova edizione dell’apografo vinciano del moto e misura dell’acqua.” In *Leonardo da Vinci, Del moto e misura dell’acqua*, Bologna: Zanichelli, 2018, p. 5; *Inferno*, V, 40-45. Ancora nel foglio 33v del *Codice Arundel* sono citati a memoria versi del *Paradiso* (XIII, 101-102).

<sup>33</sup> Nella nota lista di libri elencati nella copertina del *Ms F*, intorno al 1508, compare “il Dante di Niccolò della Croce”. L’opera, pubblicata dal frate agostiniano Giovanni Benedetto Moncetti, che aveva scoperto, a Venezia nel 1508 un manoscritto dimenticato, doveva essere arrivata a Leonardo a Milano nel 1508 circa tra i cosiddetti ‘libri da Vinegia’. Secondo Vecce (2017) il riferimento non è tanto alla *Commedia*, che era già ben nota a Leonardo, ma alla *Quaestio de aqua e de terra*, la conferenza di filosofia naturale tenuta da Dante nella chiesa di Sant’Elena a Verona il 20 gennaio 1320, centrata sul rapporto tra acqua e terra sul globo terrestre, tema molto sentito dall’artista fiorentino. Per il *Codice Arundel* si veda *Il Codice Arundel 263 nella British Library*, edizione in facsimile nel riordinamento cronologico dei suoi fascicoli a cura di Carlo Pedretti, trascrizioni e note critiche a cura di Carlo Vecce, Firenze: Giunti, 1998.

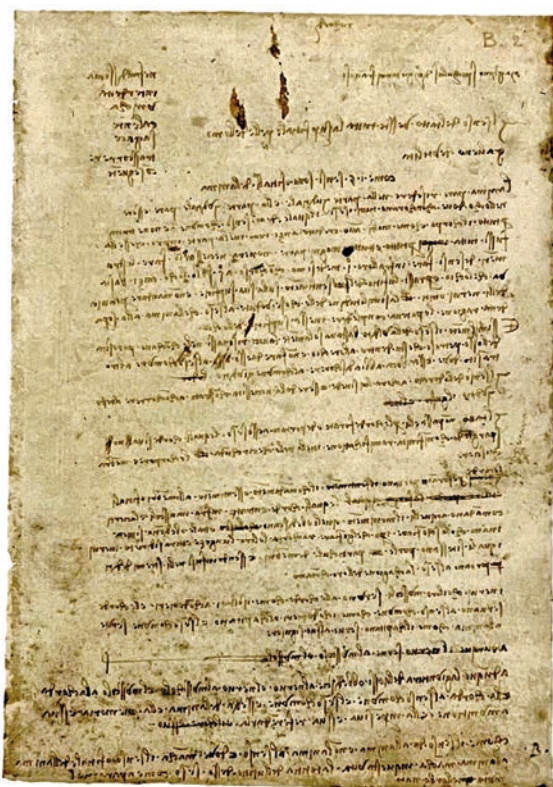


Fig. 10 – Leonardo da Vinci, *Testo dantesco*, Windsor Castle, Royal Collection, n. 19019r (da Fac-simile dell'Edizione Nazionale dei Disegni e dei Manoscritti di Leonardo).

piuma/ in fama non si vien né ssotto choltri, Senza la qual chi ssua vita chonsuma/ tal vesstigia in terra di sé lascia, Qual fumo in aria o nnell'acqua la sschiuma”<sup>34</sup>.

Nel citato passo del *Codice Trivulziano*, analizzato anche da Anna Pegoretti<sup>35</sup>, Leonardo

annota: “Muovesi l’amante per la cosa amata come il senso a la sensibile/ e con seco s’unisce e fassi una cosa medesima (f. 6r)” in piena sintonia con la poesia rinascimentale, dove ricorre l’immagine della donna in un paesaggio boschivo bagnato da ruscelli gorgoglianti e mosso da mormoranti brezze. Così Leonardo afferma che il pittore può far apparire “tu amante con la tua amata nelli fioriti prati sotto le dolci ombre delle verdeggianti piante” (*Libro di Pittura*, § 23, f. 12r-v; c. 1490-92) o, come per magia, “Lochi ombrosi o freschini ne’ tempi caldi ... e così lochi caldi ne’ tempi freddi. Se vol valli, il simile, se vole delle alte cime de’ monti scoprire gran campagne e se vole, dopo quelle vedere l’orizzonte del mare egli n’è signore” (*Libro di Pittura*, § 13, f. 5r; c. 1490-92)<sup>36</sup>.

La celebre riflessione, che tanto piaceva a D’Annunzio, “e potrà dire un poeta: io farò una finzione che significherà cosa grande; questo medesimo farà il pittore” (*Libro di Pittura*, § 19, f. 9r; c. 1492), corrisponde alla citazione di Dionisio, Pseudo Dionigi l’Aeropagita, in *Amor est virtus unitiva* (*Dionysius, De divini nominibus*, IV,12). Sostiene, dunque, Leonardo che la pittura sa agire sull’animo e sulle emozioni dello spettatore come la poesia. Ma poi declama la superiorità del pittore, anche nel punto dove più stretto e dichiarato è il rapporto con Dante, forse suo ideale in-

<sup>34</sup> *Inferno*, XXIV, 46-51: “Ormai conven che tu così ti spoltre’/ disse ’l maestro ’chè, seggendo in piuma, / in fama non si vien, né sotto coltre;/ senza la qual chi sua vita consuma,/ cotal vestigio in terra di sé lascia, / qual fummo in aere e in acqua la schiuma”, cerchio dei ladri. Non certo casualmente, nel *recto* dello stesso foglio, con studi per vari argani, Leonardo disegna un piccolo profilo virile, che Carlo Pedretti per primo ha identificato con quello dantesco.

<sup>35</sup> Pegoretti, 2018, p. 205.

<sup>36</sup> Gli Stilnovisti ritrovano nella coesistenza di amore e di gentilezza la natura medesima del sentire e del poetare. La purezza dei sentimenti, la delicatezza degli ideali, la leggiadria delle immagini della donna amata, presupponendo una raffinata aristocrazia di spirito, esigono una soavità d’espressione che infonda a quei sentimenti, ideali, immagini un timbro poetico particolare. La donna è vista come un angelo, in cui bontà e bellezza irradiano un’altissima spiritualità. L’amore esalta nel poeta ciò che di lui vi è di migliore, lo porta alla ricerca di un continuo perfezionamento.

terlocutore<sup>37</sup>: “Or va tu, poeta, descrivi una bellezza senza rappresentazione di cosa viva e desta li omini con quella a tali desideri! Se tu dirai: io ti descriverò l’inferno o ’l paradiso od altre delizie o spaventi, el pittore ti supera perché metterà inanzi cose che, tacendo, diranno tali delizie o ti spaventeranno e ti muoveranno l’animo a fuggire” (*Libro di Pittura*, § 25, f. 13r; c. 1500)<sup>38</sup>. La poesia pare identificarsi

nella bellezza; la ricerca della poesia porta alla ricerca della bellezza.

“Se il poeta dice di far accendere li omini ad amar... il pittore à la potenza di fare il medesimo e tanto più che lu(i) mette innanzi all’amante la propria effigie della cosa amata”, afferma Leonardo, che, come scrive Garin “sempre vagheggiò, come incantate immagini femminee, le immortali armonie delle forme”<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Nel 1974 Fineo vi identificava l’interlocutore implicito del *Paragone*, come già Schneider prima, e come sostiene Vecce poi (2017, p. 144).

<sup>38</sup> In modo esplicito, Leonardo afferma: “la pittura è una poesia che si vede e non si sente e la poesia è una pittura che si sente e non si vede” (*Libro di Pittura*, § 20, f. 9v; c. 1490-92). E ripete nel paragrafo successivo “La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca” (*Libro di Pittura*, § 21, f. 10r; c. 1490-92).

<sup>39</sup> Garin, Eugenio, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari: Laterza, 1993, p. 77.